



Para leer el Imperialismo. La historietita como arma discursiva en *450 años de guerra contra el Imperialismo* (1973-1974) de Héctor G. Oesterheld y Leopoldo Durañona¹

PABLO TURNES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – CONICET

Profesor en Historia, recibido en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), Magister en Historia del Arte Argentina y Latinoamericana por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM); becario doctoral del CONICET, Doctorando en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA). Su proyecto actual de investigación se titula: “La excepción en la regla. La obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1984)”, bajo la dirección de Laura Vazquez y Marcela Gené.

¹ Una versión de este artículo fue presentada en las *I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*, 8, 9 y 10 de mayo de 2013, Universidad Nacional de San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

Entre el 24 de julio de 1973 y el 26 de marzo de 1974, Héctor Oesterheld y Leopoldo Durañona produjeron para *El Descamisado* —órgano de prensa oficial de la agrupación política revolucionaria Montoneros— una serie de relatos donde encararon la tarea de (re)construir un relato histórico-pedagógico desde una historieta que situara temporalmente y legitimara ideológicamente la existencia y la misión de Montoneros. El resultado fue una obra inconclusa, radical y polémica. Este trabajo se propone indagar en las posibilidades políticas del lenguaje historietístico en un contexto particular como el de la Argentina de la década de 1970.

Abstract

Between July 24, 1973 and March 26, 1974, Héctor Oesterheld and Leopoldo Durañona produced for *El Descamisado* —the official press release of the political revolutionary group Montoneros— a series of stories which faced the task of (re)constructing a pedagogical and historical narrative from a comic that could temporarily place and ideologically legitimize, the existence and mission of Montoneros. The result was an inconclusive, radical and controversial work. This paper aims to look into the political possibilities of comics language in a particular context such as the Argentine of the 1970s.

Introducción: para leer al imperialismo

Sólo la violencia ejercida por el pueblo, violencia organizada y aclarada por la dirección, permite a las masas descifrar la realidad social, le da la clave de ésta. Sin esa lucha, sin ese conocimiento en la praxis, no hay sino carnaval y estribillos.

Frantz Fanon, *Los condenados de la Tierra* (1961)

Las líneas que siguen habrán de perdurar en el tiempo en tanto vibren las rebeldías y las ideas liberadoras de las multitudes oprimidas, de esos “condenados de la tierra” de las que el maestro Oesterheld sigue siendo parte.

Juan Manuel Viniegra, “Palabras del Editor” en *Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra* (2004)

Entre el 24 de julio de 1973 y el 26 de marzo de 1974, Héctor Oesterheld y Leopoldo Durañona produjeron para *El Descamisado* —órgano de prensa oficial de Montoneros— una serie de relatos que a partir del número 10 y hasta el número 46 —el último publicado—,² encararon la tarea de (re)construir un relato histórico-pedagógico desde una historieta que situara temporalmente y legitimara ideológicamente la existencia y la misión de Montoneros.³ El resultado fue una obra inconclusa, radical y polémica.

Este trabajo se propone revisar los postulados sobre los que la obra fue construida, teniendo en cuenta 1) el discurso antiimperialista desarrollado por Oesterheld/Durañona; 2) las características del relato historietístico como lenguaje específico y su complejidad a la hora de transmitir información desde la combinación imagen/texto; 3) la influencia de la Teoría de la Dependencia como matriz ideológica de una forma de entender la lucha política pero también las posibilidades de un medio que se asume como popular/marginal. Vale aclarar que la identificación de estos puntos no implica necesariamente su separación, al contrario: se trata justamente de poder ponerlos en juego para verlos interactuar, probar sus combinaciones, extrapolaciones y límites. Comencemos entonces nuestro desafío.

² En este último número correspondiente al 2 de abril de 1974 la serie fue escrita por Jorge Morhain y dibujada por Rubén Sosa. Nuestro recorte se detiene en el número 45 dado que fue el último realizado por la dupla Oesterheld/Durañona. Por otra parte, los autores habían comenzado su trabajo en *El Descamisado* con dos historias autónomas: “La historia de los villeros. De la miseria a la liberación” (n.º 4, 12 de junio de 1973) y “Perón: la Reconquista del Gobierno. Hacia la Toma del Poder” (n.º 5, 19 de junio de 1973).

³ Montoneros tuvo sus orígenes en el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara, originalmente una agrupación de derecha nacionalista donde confluían posiciones pro-fascistas, antisemitas e integristas católicas y que propendían a la acción directa. Su periodo de actuación fue 1955-1965. Posteriormente, divisiones internas llevaron a la radicalización de posiciones revolucionarias de izquierda que confluyeron con el peronismo sindical de base. La confluencia entre las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y Montoneros llevaron al grupo a proponer la lucha armada como única vía de la revolución y de la vuelta del peronismo proscripto desde el golpe de estado de 1955 que había derrocado a Juan Domingo Perón. A partir de 1974, con la vuelta del líder exiliado en Madrid, la ruptura con Montoneros se hizo explícita y el grupo pasó a la clandestinidad. A partir de 1975, las acciones represivas por parte del gobierno de Isabel Martínez de Perón (viuda del líder fallecido poco tiempo después de su regreso y vicepresidenta en la fórmula electoral) marcaron el inicio de las prácticas sistemáticas de asesinatos, desapariciones y torturas por parte de grupos parapoliciales coordinados por el Ministro del Interior José López Rega en lo que se conoció como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Para cuando Martínez fue derrocada el 24 de marzo de 1976, Montoneros estaba prácticamente destruido, y muchos de sus miembros se encontraban muertos o en el exilio. La dictadura de la Junta Militar se encargó de exterminar a muchos de esos cuadros haciéndolos volver en un plan que se conoció como la Contraofensiva (1979), y que consistió en un plan deliberadamente concebido como engaño mediante la propagación de información falsa que hacía creer que la dictadura se encontraba debilitada y que la situación revolucionaria se había fortalecido.

A partir de 1968, cuando es publicada *Vida del Che* (posteriormente retitulada *Che. Vida de Ernesto Che Guevara*), Oesterheld hizo explícita su creciente radicalización política. A esta obra se le suma la reversión de *El Eternauta* en la revista *GENTE* (mayo a septiembre de 1969) y *Evita. Vida y obra de Eva Perón* (1970). El acercamiento del escritor a Montoneros —donde militaban sus cuatro hijas: Beatriz, Diana, Estela y Marina— cristalizaría de manera trágica y definitiva el camino elegido. Es en este sentido que *Latinoamérica y el Imperialismo* se propone como un punto de no retorno en la obra/vida del escritor. Ciertamente, sus obras tuvieron un factor clave: Alberto Breccia —sus otros dibujantes fueron Enrique Breccia y Leopoldo Durañona, hijo y discípulo respectivamente—. Volveré más adelante sobre esto.

De esta manera, al revisar sus propios postulados acerca de qué y para qué hacer historietas, Oesterheld entró en un campo de batalla donde la cultura como *corpus* en construcción se proponía revertir la colonización cultural y reinventar a los sujetos sociales para proceder así a la liberación definitiva y total. Desde un inicio Oesterheld había entendido la historieta como herramienta pedagógica y popular, pero es a mediados de la década de 1960 cuando esta tarea se resignifica con un propósito más específico en su ambición ideológica. La presentación (FIG. 1) era clara al respecto, y puede pensarse como manifiesto. Se hace foco en tres elementos: 1) el imperialismo es una continuidad que toma diferentes formas —Europa, Estados Unidos— pero siempre actúa en el mismo principio de injusticia y explotación; 2) el verdadero protagonista es el Pueblo, y el efecto desenmascarador revela su potencia presentando la Historia Verdadera; 3) todo análisis parte del supuesto que se está siempre en una situación de guerra, con diferentes fases pero sin detenerse (explicitado en el título: *450 años de guerra*).⁴

Este prefacio no puede separarse de las tres primeras páginas de la serie (Fig. 2). Ellas son un resumen de cómo entender gráficamente el objetivo didáctico de la propuesta de Oesterheld/Durañona: una serie de estampas donde el texto ocupa dos tercios de las viñetas, mientras el dibujo sitúa/denuncia históricamente al imperialismo como una fuerza criminal y reclama para sí la reconstrucción de una identidad latinoamericana justificada y formulada a partir de ese crimen primero, el de la conquista. No deja de estar presente cierta paradoja: se reclama una herencia americana que no podría existir sin la presencia europea —agregando cierta estereotipación indigenista, pero es entendible como argumento efectivo dentro del objetivo general—, y al mismo tiempo —un análisis lúcido por parte de Oesterheld— Europa no existiría sin América. Esto ha sido señalado y tratado de manera notable por Aníbal Quijano:

[...] el éxito de Europa Occidental en convertirse en el centro del moderno sistema-mundo, según la apta formulación de Wallerstein, desarrolló en los europeos un rasgo común a todos los dominadores coloniales e imperiales de la historia, el *etnocentrismo*. Pero en el caso europeo ese rasgo tenía un fundamento y una justificación peculiar: la clasificación racial de la población del mundo después de América [...] los europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y re-ubicaron a los pueblos colonizados, y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa.⁵

⁴ En su reedición de 2004, de Doedytores, el título fue modificado por *Latinoamérica y el Imperialismo. 450 años de guerra*.

⁵ QUIJANO, A. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", 2000, p. 210; en LANDER, E. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, UNESCO-CLACSO, 2003 (3ª. edición), pp. 201-246.

VAMOS A CONTAR LA HISTORIA DE CÓMO NOS
ROBO EL IMPERIALISMO

AMERICA LATINA, 450 AÑOS DE GUERRA

¿Qué es el imperialismo? ¿Cuándo empezó a enviar sus lugartenientes, sus soldados, sus espías, sus “embajadores”, sus empresarios para dominar y explotar a los pueblos latinoamericanos? ¿De qué maneras los invasores extranjeros –primero los españoles, después los ingleses y ahora los yanquis– se movieron y siguen actuando para controlar los gobiernos títeres de los países del continente? ¿Cómo nos quitaron las riquezas, nos destinaron a la miseria, orquestaron golpes, bajaron gobiernos populares, mandaron sus tropas asesinas para aniquilar las rebeliones de los pueblos?

Vamos a contar la historia del imperialismo para que cada una de estas preguntas y muchas más tengan su respuesta. Desde las páginas de *EL DESCAMISADO* saldrá entonces nuestra verdadera historia. Cual fue la realidad de nuestro pasado y cual es la realidad de nuestro presente. Porque la historia del imperialismo es la historia del continente americano –la Patria Grande– y la historia de nuestra patria.

Son 450 años de guerra.

Sí, de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinidad de veces en su combate por ser libres. El imperialismo nunca fue una simple frase de denuncia de los pueblos. Tienen nombre y apellidos. Tienen balas y sangre en su negra historia. Esa historia es la que empezamos a contar desde este número.

FIG. 1. Presentación de la serie *450 años de guerra contra el Imperialismo*, *El Descamisado* n.º 10, 24 de julio de 1973.



FIG. 2. “La España Imperialista”, *El Descamisado* n.º 10, 24 de julio de 1973.

La denuncia, entonces, fue contra esa relación que siempre se ha dado y se sigue dando hasta el presente en términos de desigualdad de condiciones y sometimiento. De esta manera, el tiempo histórico nunca abandona del todo ese pasado, sino que lo replica especularmente devolviéndose a sí mismo su propia imagen de la cual debe huir inevitablemente porque, en algún punto, la larga serie de crímenes —que son uno y el mismo: el imperialismo capitalista— sería revelada. De ahí el objetivo desenmascarador: la evidencia contra el sistema y su Historia suma todas las potencias obturadas por el imperialismo —la fuerza negativa— devolviéndolas positivamente sobre América Latina como espacio concreto donde la lucha ancestral encuentra al sujeto que la haga efectiva y final: las masas populares. El remate es una doble cita —textual y (foto)gráfica— de Juan Domingo Perón, quien al no aparecer dibujado enfatiza su pertenencia a un presente inmediato e identificable, separándolo de la historia trágica para enfrenarlo a ella.

El tercer episodio de la serie (FIG. 3), se suma al análisis sintético donde se presenta la matriz lógica —y las consecuencias— del funcionamiento del imperialismo como fuerza predatoria desde un sistema eficiente y organizado. La identificación de Inglaterra será central en toda la trama, ya que termina desplazando a los Estados Unidos como enemigo señalado debido a la interrupción de la serie que no llega más allá del tercer cuarto del siglo XIX. Pero sin duda cumple su función como cristalización de lo que una potencia imperialista —y por extensión, *el* imperialismo— es, y cómo actúa. Ahora bien, el enemigo ha sido introducido y estará siempre presente actuando en la misma dirección. ¿Pero qué queda del otro actor, el Pueblo?

El capítulo siguiente titulado *Las Invasiones Inglesas* presenta al arquetipo que atravesará paralelamente la trama del imperialismo y sus cómplices como contracara y antítesis: *Juan Cualquiera*. La denominación no pretende ser sutil, sino efectiva. Los mismos dibujos de Durañona —que en el capítulo anterior (FIG. 3) evidenciaban el apuro resuelto con ciertas dosis de abstracción— aquí se detienen un poco más para delinear el cuerpo de ese joven que se encuentra con la historia y con su destino latinoamericano al ser atravesado por una bala inglesa (FIG. 4). La batalla —siempre habrá un *¡Viva la Patria!* en los combates de la serie— se desvanece y la viñeta ofrenda el cuerpo joven y hermoso al vacío de la muerte.⁶ Esa lógica político-estética estará inscrita en todo combate entendido como *sacrificio*, una apuesta riesgosa ya que convierte a la serie en

[...] una historia que cuenta con héroes, pero sobre todo con mártires, y que es contada, en cada número de *El Descamisado*, de modo que cada personaje sea un doble fantasmático de los actores que ocupan la escena política, tal como la describe la JP [Juventud Peronista] en 1973.⁷

⁶ Me permito una breve digresión: la idea de la muerte heroica estereotipada del patriota no se separa aquí de la versión oficial y militarista de las batallas de la independencia. Esto no es un dato menor, ya que después de todo la lógica militarista terminó por cooptar la lógica de las organizaciones armadas de modo tal que el discurso era menos distinguible entre el *nosotros* y el *ellos*. Rodolfo Walsh, quien como Oesterheld cumpliera labores de prensa y (contra)información en Montoneros, recuperaba en *Operación Masacre* el epitafio real de un soldado muerto en la calle durante el alzamiento peronista de 1956, acaso más honesto en su sordidez que el *¡Viva la Patria!*: “No me dejen solo, hijos de puta.”

⁷ SIGAL, S. y VERÓN, E. “El amor alucinado” en *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Eudeba, Buenos Aires, 2010, pp. 195-202.

Los Ingleses preparan la Dominación

Publicada en El Descamisado N° 12, del 7 de agosto de 1973.



FIG. 3. "Los ingleses preparan la dominación", *El Descamisado* n.º 12, 7 de agosto de 1973.

Estaban frescas las palabras escritas por Jean Paul Sartre en su prólogo a *Los Condenados de la Tierra*:

Desde que empieza, es una guerra sin piedad. O se sigue aterrorizado o se vuelve uno terrible; es decir: o se abandona uno a las disociaciones de una vida falseada o se conquista la unidad innata. Cuando los campesinos reciben los fusiles, los viejos mitos palidecen, las prohibiciones desaparecen una por una; el arma de un combatiente es su humanidad. Porque, en los primeros momentos de la rebelión, hay que matar: matar a un europeo es matar dos pájaros de un tiro, suprimir a la vez a un opresor y a un oprimido: quedan un hombre muerto y un hombre libre; el superviviente, por primera vez, siente un suelo nacional bajo la planta de los pies [...] hay que unirse o dejarse matar.⁸

El arquetipo de Oesterheld/Durañona servirá para definir a esos héroes/mártires anónimos a los que se les debe la libertad y las conquistas conseguidas con el sacrificio de la sangre. El Imperialismo es un imperio de lágrimas que deben ser honradas pero no vueltas a llorar; admiradas, nunca temidas. De esta manera se completa la concepción del cuadro histórico del conflicto integrando a los sujetos que combaten dentro del marco racial y étnico del imperialismo (indios, gauchos, negros, mestizos y mujeres), pero invirtiendo su negatividad: ahí donde hubo cuerpos dóciles y obedientes hay ahora —porque hubo entonces— una comunión de seres diferentes devenidos iguales al haberse ganado su lugar luchando contra el imperialismo y sus aliados. No se les reclama a los sujetos que evidencien un conocimiento del sistema en el que existen sino que hayan sabido identificar correctamente al enemigo en su momento y su lugar, para luego haberlo enfrentado.

La historia nacional, esa aventura

El contacto del pueblo con la nueva gesta suscita un nuevo ritmo respiratorio, tensiones musculares olvidadas y desarrolla la imaginación. Cada vez que el narrador expone frente a su público un episodio nuevo, asistimos a una verdadera invocación. Se le revela al público la existencia de un nuevo tipo de hombre.

Frantz Fanon, *Los condenados de la Tierra* (1961)

En la obra de Fanon, como en el léxico guevarista, el *Hombre Nuevo* tuvo una importancia central. En busca de una definición más precisa, y lógica, un sujeto de una *sociedad otra* —no-capitalista— tenía que ser socialista. De alguna manera se funden dos concepciones hasta hacerse inseparables. La *minima moralia* de este nuevo ser fue objeto de debates donde la cuestión era hasta qué punto separarse o no de los preceptos morales burgueses, qué lugar tenía la violencia, las relaciones sociales, el sexo, etc. En el caso que nos concierne, hemos visto cómo rápidamente aparece la figura del mártir joven y hermoso —juventud y belleza suelen implicarse la una a la otra como *Hombre Nuevo* y socialismo se implicaron en ese momento—. Sin embargo, el ideal del *Hombre Nuevo* en la lógica de *El Descamisado* más bien podría llamar el *Viejo Hombre Nuevo*:

[...] la presencia de estos combatientes no tiene un comienzo: siempre han estado allí, contemporáneos del nacimiento de la Patria, dejándose matar, resistiendo, obteniendo pasajeras vic-

⁸ SARTRE, J. P. "Prefacio" a FANON, F. *Los Condenados de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, 1983 (1961), México, D. F.; p.14. Traducción de Julieta Campos.



FIG. 4. “Las Invasiones Inglesas”, *El Descamisado* n.º 13, 14 de agosto de 1973.

torias. La JP es simplemente un nuevo avatar, la reencarnación de aquellos que desde siempre defendieron al Pueblo-Patria y que supieron reconocer a quienes sabían conducir la lucha.⁹

Y los mismos autores agregan más adelante:

El imaginario Montonero trata, por el contrario, de construir el colectivo Pueblo como una *entidad mítica*, situada ella también, como los héroes, en el tiempo “fuerte” de la Patria: este Pueblo es activo, resiste desde siempre y lucha desde siempre contra el imperialismo. Lo cual era una manera de decirle a Perón: nosotros ya estábamos allí, en ese lugar al que usted llegó en un momento dado”.¹⁰

⁹ SIGAL, S. y VERÓN, E. *Op. cit.* p. 197.

¹⁰ *Ibid* p. 202.

En el que acaso sea el episodio más polémico de la serie, “El ‘17’ de los orilleros” (FIG. 5),¹¹ se presenta la radicalidad del discurso montonero en el sentido que señalaban Sigal y Verón. Oesterheld/Durañona recuperan el levantamiento de los *orilleros* —habitantes de la campaña bonaerense— del 5 de abril de 1811. En esa ocasión, un levantamiento popular reclamó que Cornelio Saavedra asumiera como jefe de gobierno frente a lo que se interpretaba como una avanzada de los sectores liberales que dañaban la economía local debido a la preferencia por las importaciones. La elección de estos orilleros como actores no identificables con ninguno de los partidos históricos —a pesar de su reconocimiento de Saavedra como líder—, implica una ruptura importante con las tradiciones de la izquierda revolucionaria en su legitimación de un pasado histórico con las figuras más afines al jacobinismo en el Río de la Plata.

Saavedra es considerado un líder débil y sin coraje para hacerse cargo de la situación; el peso de la decisión está volcado sobre Joaquín Campana, el alcalde y abogado que representa a los orilleros frente a la Junta porteña. Pero la más notable posición discursiva que genera polémica es el ataque contra Mariano Moreno, a quien se lo presenta como un agente al servicio del imperialismo británico. La historieta concluye con la derrota de los orilleros al ser encarcelado el incorruptible Campana y sobornados los jefes regimenterales:

Como vemos, el Imperialismo ha aprendido la lección. Nunca más mandará tropas. Le bastará usar a los “Moreno” de turno para derribar los gobiernos populares y poder hacer impunemente su negocio. El Moreno de entonces frustró la Patria Grande y comenzó el empobrecimiento del interior. Los “Moreno” de hoy siguen en lo mismo, pero aumentados. Por algo, cada año se nos mueren de miseria tantos pibitos como yanquis murieron en Vietnam.¹²

La violencia textual supera la violencia gráfica, que por otra parte básicamente no presenta acción. El recurso suele ser el inverso al del decurso histórico lineal: es el presente el que se vuelca en el pasado, y no a la inversa. Los enemigos de hoy son/eran Moreno y viceversa; los orilleros actúan *como si hubieran leído el “Programa de Huerta Grande”*,¹³ etc. El episodio generó la réplica, entre otros, del historiador Norberto Galasso, quien señaló las imprecisiones y anacronismos y lo equivocado de deshacerse de una figura como Moreno entregándosela al enemigo.¹⁴ La respuesta editorial aceptaba el exceso: “Sí, es

¹¹ El título hace referencia al 17 de octubre de 1945, cuando miles de trabajadores marcharon desde el cordón industrial del conurbano bonaerense hacia el centro de Buenos Aires, confluyendo en la Plaza de Mayo donde se encuentra la Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo Nacional. La manifestación tenía como objetivo pedir la liberación del teniente coronel Juan Domingo Perón, quien en su rol como Secretario de Trabajo había propendido a las mejoras de los derechos laborales ganándose la enemistad de los sectores más conservadores del Ejército Argentino que habían presionado para desplazarlo, encarcelándolo. El 17 de octubre se conoce como el Día de la Lealtad Peronista y se considera el hecho fundacional del Movimiento Peronista.

¹² DURAÑONA, L. y OESTERHELD, H. G. *Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra*, Doedytores, Buenos Aires, 2004, p. 34.

¹³ El programa conocido como *Programa de Huerta Grande* fue el resultado de una declaración conjunta de las 62 organizaciones sindicales en el Plenario Nacional llevado a cabo en junio de 1962, en Huerta Grande (Provincia de Córdoba). En ella se establecían 10 puntos sobre las que se fundarían los reclamos del sindicalismo peronista de base, dentro de un proceso de rearticulación de las fuerzas políticas y la relación Capital/Trabajo después de 1955. El documento se puede consultar en <http://archivohistorico.educ.ar/content/programa-de-huerta-grande>

¹⁴ La figura de Mariano Moreno ha sido siempre una oscura y polémica. La reconstrucción del campo

cierto. Con Moreno se nos fue la mano”, pero lo relativizaba argumentando que se debía a los tiempos de una escritura periodística y militante, distanciada de los tiempos de una investigación académica. Y defendía la posición del episodio que, por cierto, era la línea editorial y no a la inversa.¹⁵



FIG. 5. “El ‘17’ de los orilleros”, *El Descamisado* n.º 16, 4 de septiembre de 1973.

político rioplatense post 1810 fue en general simplificador, de ahí que tanto el mismo Moreno como los orilleros no terminen de encuadrarse en un marco que evidencia las distancias con los términos de la lucha política revolucionaria extrapolada al presente de la serie. José Pablo Feinmann reconocía en la reedición de 1996 de su obra *Filosofía y Nación* (publicada originalmente en 1982 y escrita entre 1970 y 1975); que de reescribir su obra sería menos duro con Moreno. Y resolvía en una ecuación el momento orillero: Moreno tenía plan, pero no tenía pueblo; Saavedra tenía pueblo, pero no tenía plan. Teniendo en cuenta la cercanía político-ideológica con Oesterheld y Montoneros, es posible identificar esta polémica como un debate relacionado al intento de romper con la dicotomía historiografía liberal/revisionismo y la necesidad de elegir una serie de hombres ilustres como antecesores, fueran cuales fuesen, y en última instancia con la figura de un líder necesario. Ver FEINMANN, J. P. *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*, Ariel, Buenos Aires, 1996.

¹⁵ Dos años más tarde, en una entrevista realizada por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo, Oesterheld afirmaba que los guiones para *El Descamisado* le costaban “mucho más esfuerzo que tres guiones para (la editorial) Columba”, debido al trabajo de investigación, recolección y organización de datos históricos para los episodios. Sin embargo, Oesterheld parece dar la razón a la respuesta editorial cuando afirma que esa constante ida y vuelta entre pasado y presente fue la manera de poder ordenarse en su labor y no algo predefinido y deliberado. Ver SACCOMANNO, G. y TRILLO, C. *Historia de la Historieta Argentina*, Editorial Récord, Buenos Aires, 1980.

Pero hay un factor fundamental al que Oesterheld no renuncia, y es al hacer historieta. Más específicamente, al género de la aventura que él mismo junto con otros redefinió desde Editorial Frontera en la segunda mitad de la década de 1950. En todo caso, esa radicalización política lo es también del contenido político-ideológico que se encuentra en el género de la aventura tal como se lo presenta en lenguaje historietístico. A diferencia de los escritores que se debatían entre continuar escribiendo o dejarlo todo por las armas, Oesterheld nunca dejó de escribir historietas:

Oesterheld irrumpe en un lugar que no condice con su trayectoria esperada e incorpora a la historieta un interés profesional [...] y un capital cultural —científico y literario— que lo ponen entre géneros “mayores” y “menores”, entre la “alta literatura” y los medios de masas. Oesterheld es a la vez un asalariado de las industrias culturales y un propietario, fallido pero central, de un medio de producción. Oesterheld es, finalmente, un productor intelectual y un militante y ambas elecciones lo acompañarán hasta su desaparición en manos de la dictadura militar.¹⁶

Esta posición particular y marginal de la historieta y del historietista como productor cultural hacían del lenguaje un medio sumamente efectivo para trasladar masivamente una serie de mensajes y de discursos, y le dio la posibilidad a Oesterheld de intervenir políticamente en esa misma sociedad de masas de la manera que mejor sabía: escribiendo guiones. Esto implicaba toda una tradición moderna de reapropiación y devolución de esas formas que habían llegado con los *syndicates* norteamericanos a principios del siglo xx —la fuerza del capital mediático— y que habían sido rápidamente subvertidos a favor de una versión más afín a los gustos locales. Lo que en principio era una cuestión de ajuste a un público en formación, desde la experiencia de Editorial Frontera se había convertido en ejercicio consciente de un decir diferente utilizando las mismas herramientas. Juan Sasturain ha propuesto lo que podríamos considerar una variable de la Teoría de la Dependencia cultural aplicada a este devenir argentino de la historieta:

Parece más fructífero para el debate acerca de nuestra cultura nacional indagar acerca de los mecanismos de cristalización expresiva y colonización cultural que nos convierten en poleas de transmisión de una mitología que incluye nuestra insignificancia y nos coloca en una periferia desde la cual la Aventura e incluso la Historia parecen resolverse en espectáculo. La apropiación del neocolonialismo [...] va más allá de la dependencia económica y la subsidiariedad con los centros hegemónicos; suele, en el campo de la cultura, manifestarse como internalización de pautas alienadas de la circunstancia nacional.¹⁷

La fórmula se resume en la suma de los siguientes factores: Género Narrativo/Historieta + Campo Temático (Aventura) + Circunstancia Argentina.¹⁸ En este sentido, el paradigma oesterheldiano de la historieta —y de una parte importante de la cultura nacional de la segunda mitad del siglo xx— encuentra su cristalización en *El Eternauta*. A tal punto que cuando la obra es reeditada por la Editorial Récord en 1975, Oesterheld escribe en el

¹⁶ REGGIANI, F. y VON SPRECHER, R. (eds.). “Prólogo” a *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, 2010, p. 7.

¹⁷ SASTURAIN, J. *El domicilio de la aventura*, Colihue, Buenos Aires, 1995, p. 60.

¹⁸ *Ibid.* p. 56. Desde la perspectiva de este trabajo, y en consonancia con otras interpretaciones en torno a la historieta, se entiende a ésta no como género sino como lenguaje específico donde pueden encontrarse géneros narrativos.

prólogo una relectura de su obra y genera un concepto político-filosófico: *el héroe colectivo*. La matriz ideológica es revisada y puesta a funcionar en favor de la coyuntura redirigiendo lo que ya se encontraba ahí.¹⁹

Atilio Borón, al explicar la(s) Teoría(s) de la Dependencia, afirmaba que se trató de una formulación genuinamente latinoamericana generada como respuesta a lo que la realidad continental y las teorías europeas no podían responder o habían fallado en hacerlo: el porqué del subdesarrollo teniendo los medios necesarios; la continuación de la dependencia post-ruptura con la metrópolis, etc.²⁰ Es posible entender la formulación que la historieta argentina hizo de sí misma desde esa perspectiva, es decir, teniendo los medios a disposición, generar preguntas y respuestas propias, y no meras copias. Oesterheld señalaba:

Un héroe importado es más barato que un héroe local, y además ya viene fabricado, no hay más que traducirlo: el resultado es que el personaje que viene de afuera provoca en el lector un alejamiento de lo nuestro. Una de esas deformaciones se advierte cuando, a través de la historieta clásica, un chico argentino sabe más sobre la guerra de secesión norteamericana que sobre las guerras civiles en el país [...] Quizás todo resida en que nosotros no nos consideramos capaces de ser protagonistas.²¹

Es notable la manera en que la producción de un discurso de género narrativo es puesta en términos de importación de un producto manufacturado —“ya viene fabricado”—. El combate contra el agresor, antes que suplantarse por las armas como forma de superar los otros medios de denuncia/resistencia, es presentado simultáneamente como dos formas o dos tiempos de la misma lucha.²² Volviendo a la matriz del conflicto, o mejor dicho de cómo (re)presentarlo, es interesante lo que nota Laura Fernández respecto a la lógica narrativa de la serie:

El enemigo mayor es un villano colectivo, el Imperialismo, que envía a sus acólitos a realizar el “trabajo sucio”. Este enemigo mayor es, entonces, sólo perceptible a través de sus métodos, pues no se muestra en su “verdadera” forma. Esta metodología de invasión paulatina es reflejada en una guerra constante, interminable dentro de estas historietas fuertemente situadas en su contexto social y político, que muestran, asimismo, una preocupación por relatar una historia más propia / “verdadera” que permitiese reflexionar sobre el presente.²³

¹⁹ La cuestión en torno a la historieta —que en la década de 1960 había encontrado su desarrollo semiótico en Europa con los trabajos de Umberto Eco, Francis Lacassin y Pierre Fresnault-Deruelle; y en la Argentina de mano de Oscar Masotta y Oscar Steimberg— contó en este periodo con dos obras seminales, polémicas, que se debatían entre la condena del medio y la indagación de sus posibilidades emancipatorias. Me refiero a *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* (1972) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart; y *Superman y sus amigos del alma* (1974), del mismo Dorfman y Manuel Jofré.

²⁰ BORÓN, A. “Teoría(s) de la dependencia”, en *Realidad Económica* n.º 238, 16 Agosto/30 Septiembre de 2008, pp. 20-43.

²¹ Oesterheld entrevistado en *Siete Días Ilustrado*, 1971. Citado en VAZQUEZ, L. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 172.

²² Fanon respondía a esta —falsa— dicotomía: “¿Cuáles son las relaciones que existen entre la lucha, el conflicto —político o armado— y la cultura? ¿Se suspende la cultura durante el conflicto? ¿Es la lucha nacional una manifestación cultural? ¿Hay que afirmar, por último, que el combate liberador, aunque fecundo a posteriori para la cultura, es en sí mismo una negación de la cultura? ¿Es o no la lucha de liberación un fenómeno cultural? Creemos que la lucha organizada y consciente emprendida por un pueblo colonizado para restablecer la soberanía de la nación constituye la manifestación más plenamente cultural que existe.” (FANON. *op. cit.* p. 151)

²³ FERNÁNDEZ, L. “La poética estético-política en el campo de la historieta argentina. Análisis de dos casos: “La Batalla de Chacabuco” (Epopéyas Argentinas, 1970) y “Latinoamérica y el Imperialismo” (El

Dentro de este esquema actancial que Fernández identifica como el antagonismo entre *actantes agresores/actantes rebeldes*, encontramos un mal al que nunca se llega más que de manera indirecta en sus intermediarios, que cambian de faz. Son ni más ni menos que los *Ellos* de *El Eternauta*,²⁴ que arrojaban un arsenal infinito de criaturas —desde los bestiales Gurbos hasta los misteriosos y calculadores Manos—, pero nunca se presentaban ante los agredidos:

El intermediario del poder utiliza un lenguaje de pura violencia. El intermediario no aligera la opresión, no hace más velado el dominio. Los expone, los manifiesta con la buena conciencia de las fuerzas del orden. El intermediario lleva la violencia a la casa y al cerebro del colonizado.²⁵

Y de cerebros justamente se trata. Lucas Berone señala una escena estremecedora de la primera parte de *El Eternauta*:²⁶ Juan Salvo cae prisionero de los invasores y el encargado de custodiarlo es un hombre-robot, es decir un hombre que ha sido esclavizado por un dispositivo extraterrestre implantando en su cráneo que lo convierte en una máquina a control remoto. Salvo lo reconoce: es Roura, antiguo compañero del Colegio Nacional. Pero su mirada no encuentra receptor, sólo vacío. Es la metáfora del hombre mecanizado, des-historizado, alienado de sí mismo; el hombre colonizado (FIG. 6). Oesterheld se contesta a sí mismo a través del tiempo otorgando una solución posible: *Juan Cualquiera*, sujeto del Pueblo-Patria. Sólo luchando, *aventurándose*, es posible la liberación.

Durañona (o sobre cómo dibujar una genealogía de la violencia)

Leopoldo Durañona fue uno de los más notables discípulos de Alberto Breccia, junto a Enrique Breccia y José Muñoz. Esto nos permite trazar una línea relacionada íntimamente con la propuesta de la aventura *oesterheldiana* —porque le dio forma definitiva—, y al mismo tiempo porque plantea la siempre conflictiva relación entre imagen y texto, implícita en la división guionista/dibujante. Dicha línea puede ser rastreada desde *Sherlock Time* (1958-1959), publicado en la revista *Hora Cero* de la Editorial Frontera, primer trabajo importante de la dupla A. Breccia/Oesterheld. Pero es sin dudas *Mort Cinder* (1962-1964), publicada en la revista *Misterix* de Editorial Yago, donde lo que podemos denominar como el *humanismo socialista* de Oesterheld sigue una evolución particular promovida desde el conflicto entre sujeto e Historia, o lo que implica ser libre y humano al mismo tiempo.

Descamisado, 1973-1974) de Héctor G. Oesterheld”. Artículo presentado en el 1er Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, del 23 al 25 de Septiembre de 2010, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina.

²⁴ *El Eternauta* contó con guión de Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López y fue publicado en la revista *Hora Cero Semanal* entre 1957 y 1959, de la Editorial Frontera dirigida por el mismo Oesterheld junto a su hermano Jorge. La historieta pasó a convertirse en el clásico de la historieta argentina, y su impacto original estuvo en el traslado de la acción de una historia de ciencia ficción a lugares reconocibles de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Con el tiempo —y reinterpretaciones mediante— la obra adquirió una simbología político-ideológica particular. En síntesis, se trata de un grupo de personas de clase media junto a trabajadores y soldados que se organizan para combatir una invasión alienígena cuyos mentores son referidos como los *Ellos*, los cuales nunca llegan a verse. El poder se despliega y se presenta a través de sus agentes intermediarios y sus criaturas bajo control remoto. El final es ambiguo y amargo: la resistencia es derrotada, pero el protagonista tiene la posibilidad de volver a comenzar viajando en el tiempo, traslado que se paga con la pérdida de la memoria.

²⁵ FANON, F. *Op. cit.* p. 22.

²⁶ BERONE, L. “El humanismo de Oesterheld. Notas sobre el tiempo abierto de la Historia”, en REGGIANI, F. y VON SPRECHER, R. *Op. cit.* p. 20.



FIG. 6. "Rosas" (Cuarta Parte), *El Descamisado* n.º 32, 24 de diciembre de 1973.

Esa composición no podía haber sido posible de esa manera sin el anarquismo gráfico de A. Breccia. El desgarramiento no pasa por el protagonista —en general, inexpresivo— sino por el desgarramiento de las viñetas, del tejido mismo que compone la historieta y la Historia:

[...] este espacio de libertad abierto por la escritura de Oesterheld en el interior de un código fuerte o rígido, como lo es el de la historieta de aventuras, será ocupado, en las futuras obras históricas del autor, por la historia de un Pueblo (Latinoamérica) y por los íconos que cifran su destino (el Che, Evita o Rosas). Y la imagen agonística de la situación del hombre en el mundo, que desnudan brillantemente los juegos con el tiempo en *Mort Cinder*, se reabsorberá posteriormente en una nueva teleología: la del pueblo en armas.²⁷

Vazquez observa que la dimensión experimental de la serie está volcada sobre el texto antes que sobre el dibujo, como resultado de ser el objetivo principal la efectividad política del mensaje.²⁸ Si bien en términos generales esto es así, Durañona comparte con los Breccia, Solano López, Gustavo Trigo, el haber estado frente a un desafío que de alguna manera obligó a los dibujantes a radicalizar su tarea, tanto por lo extremo de las tramas a dibujar como por la situación del guionista y del contexto de publicación —la clandestinidad, las dictaduras—. Desde ya, cada dibujante lo resolvió de una manera particular, muchas veces en conflicto con el objetivo político-didáctico de Oesterheld.

En un principio, Durañona se limitó en general a dibujar estampas históricas cuyo sentido terminaba de ser definido por los textos. Esto también hacía a una tradición donde A. Breccia había tenido una larga experiencia: la ilustración escolar. Pero también recurre

²⁷ *Ibíd.* p. 26.

²⁸ VAZQUEZ, L. *Op. cit.* pp. 175-176.

a la abstracción expresionista que el mismo Breccia —junto con Hugo Pratt— había aplicado a la historieta de aventuras, y a las historietas de guerra en particular. En los primeros episodios habíamos señalado cómo este recurso ayudaba a disimular el apuro y la improvisación en la realización de la serie, un momento de gestación de una fórmula que aún no estaba definida.

El dibujo se sostiene entonces sobre una tradición de ilustración, de experimentación gráfica y de ambos recursos aplicados a la historieta de guerra. Pero justamente, existe ahí un inconveniente: ¿cómo modificar esos parámetros para librar una guerra justificada contra un enemigo histórico y real? ¿Cómo hacer de la violencia un acto legitimado y legitimador? Progresivamente, Durañona va insertando elementos, dejando su huella en la trama de la serie y experimentando con la puesta en página y el diseño de los paneles. Podemos identificar algunas de los siguientes recursos:

1) Una forma interesante es la que encuentra Durañona para poder resolver gráficamente esa dialéctica entre pasado y presente que supone un *continuum* histórico en revisión, y por lo tanto, inacabado y fluido. ¿Cómo destilar la potencia subversiva de ese reencuentro con los hechos? Una manera es la utilización de *anacronismos irónicos*, como el panel donde se ve claramente el estereotipo de un petrolero texano en el mercado de esclavos durante el gobierno de Bernardino Rivadavia (FIG. 7),²⁹ o la introducción contemporánea que traslada el relato hacia la Conquista del Desierto (FIG. 8).³⁰ La otra es transportar, apoyándose en el texto como reforzador del sentido, el mismo concepto a través del tiempo, en particular aquel que recorre y denomina toda la serie: la guerra (FIG. 9).³¹



FIG. 7. “Rivadavia, garantía para los ingleses”, *El Descamisado* n.º 17, 11 de septiembre de 1973.

²⁹ Bernardino Rivadavia (Buenos Aires, 1780-Cádiz, 1845) fue Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de la provincia de Buenos Aires durante el gobierno del general Martín Rodríguez (1820-1824) y posteriormente fue nombrado como 1er Presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1826-1827). Se lo asocia a la historiografía liberal y probritánica.

³⁰ Se conoce como *Campaña del Desierto* al plan militar de expansión y ocupación de los territorios patagónicos entre 1874 y 1880, bajo el mando del general Julio Argentino Roca. El resultado fue la consolidación territorial bajo control del Estado Nación argentino, y tuvo como consecuencia la acumulación de tierra en pocas manos y el exterminio y esclavitud de las tribus que habitaban el territorio llamado, paradójicamente, Desierto Argentino.

³¹ Fanon señalaba esto mismo en relación al concepto de lucha entre diferentes periodos: “Durante el periodo colonial, se invitaba al pueblo a luchar contra la opresión. Después de la liberación nacional, se le invita a luchar contra la miseria, el analfabetismo, el subdesarrollo. La lucha, se afirma, continúa. El pueblo comprueba que la vida es un combate interminable.” (FANON. *Op. cit.*; 56-57).

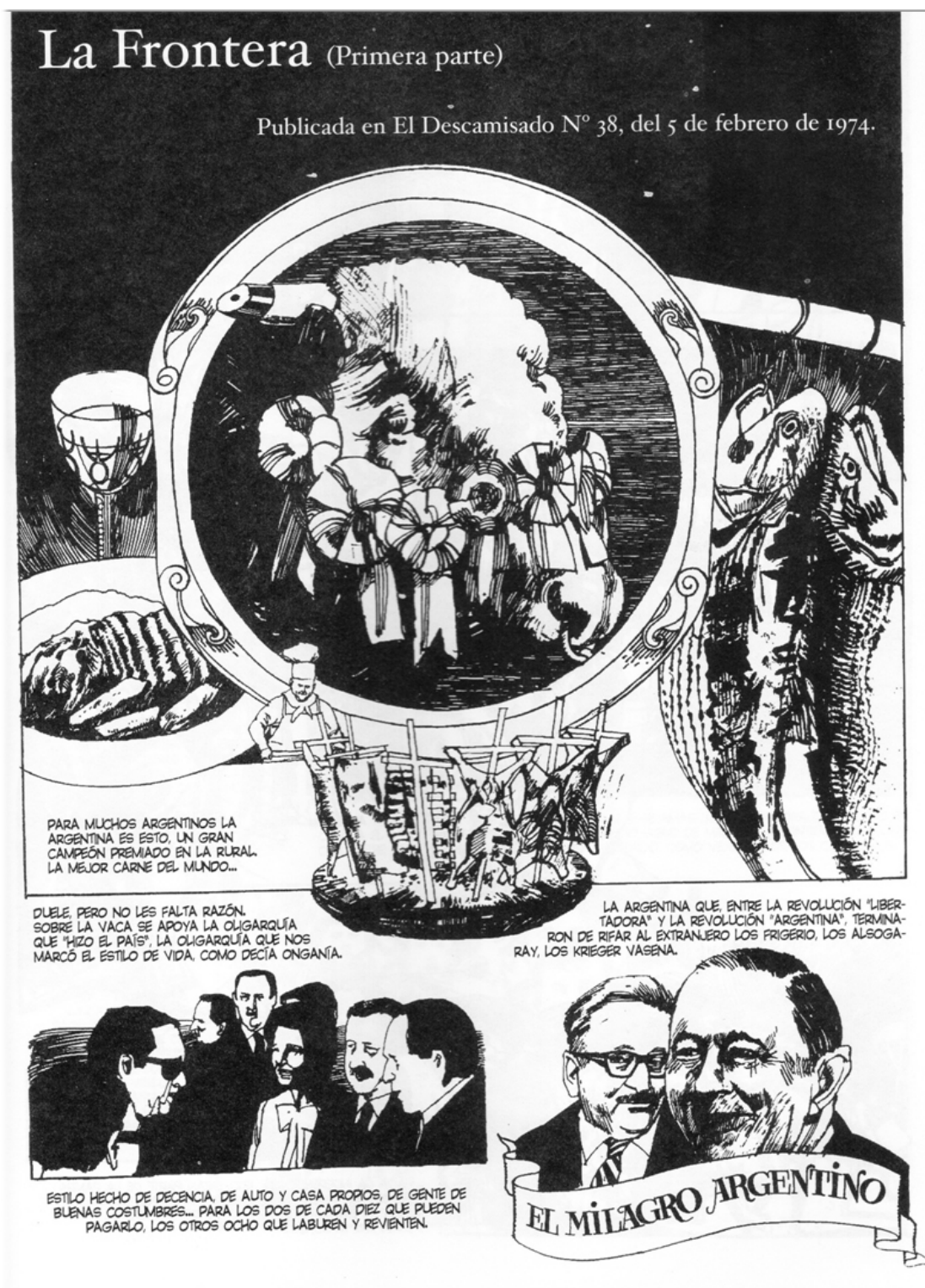


FIG. 8. "La Frontera" (Primera Parte), *El Descamisado* n.º 38, 5 de febrero de 1974.



FIG. 9. "El ejército de la Patria Grande", *El Descamisado* n.º 24, 30 de octubre de 1973.

2) Una segunda estrategia gráfica es aquello que he definido como *principio de continuidad iterativa*, es decir, el orden coherente construido en el tiempo por todo esquematismo narrativo. Este esquema es un campo de disputa por el sentido, y se define como estrategia de control basado en la iteración que un público pasa a decodificar e internalizar.³²

³² Este concepto ha sido desarrollado en mi tesis de maestría *Víñetas Subversivas. La experiencia estética de la historieta en Alack Sinner (1975-1986) de José Muñoz y Carlos Sampayo* (2011, inédita). Una versión digital puede consultarse

Tomemos por ejemplo el mate como elemento definitorio de una identidad y de las posiciones de clase. En la serie se repite varias veces para identificar al sujeto popular y a los líderes (FIG. 10, 11, 12, 13 y 14) —figuras en general conflictivas, relativizadas casi siempre, excepto en casos excepcionales como el del mencionado alcalde Campana y Artigas—; pero también a la corrupción de ese símbolo en manos —literalmente— de la burguesía local, los *intermediarios* del Imperialismo (FIG. 15).

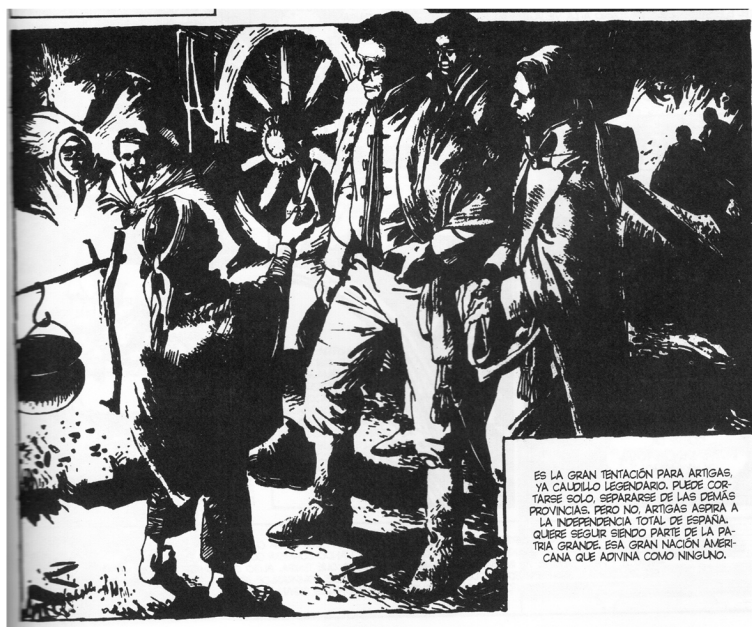


FIG. 10. “Artigas: la Patria Grande”, *El Descamisado* n.º 20, 2 de octubre de 1973.



FIG. 11. “Dorrego”, *El Descamisado* n.º 28, 27 de noviembre de 1973.

en: [http://www.academia.edu/5305819/VINETAS SUBVERSIVAS. LA EXPERIENCIA ESTETICA DE LA HISTORIETA EN ALACK SINNER 1975 - 1986 DE JOSE MUNOZ Y CARLOS SAMPAYO](http://www.academia.edu/5305819/VINETAS_SUBVERSIVAS_LA_EXPERIENCIA_ESTETICA_DE_LA_HISTORIETA_EN_ALACK_SINNER_1975_-_1986_DE_JOSE_MUNOZ_Y_CARLOS_SAMPAYO)



FIG. 12. "Rosas" (Tercera Parte), *El Descamisado* n.º 31, 18 de diciembre de 1973.



FIG. 13. "Las Invasiones Realistas", *El Descamisado* n.º 33, 31 de diciembre de 1973.



FIG. 14. "Los que despoblaron el campo", *El Descamisado* n.º 41, 26 de febrero de 1974.



FIG. 15. "Rosas" (Primera Parte), *El Descamisado* n.º 29, 4 de diciembre de 1973.

3) La manera en que la guerra es presentada utilizando la secuenciación de la lectura de izquierda a derecha (FIG. 16), pero también la posibilidad de la vectorización vertical que funciona magníficamente en ese cuadro donde la resistencia oriental se lanza sobre el ejército imperial brasileño (FIG. 17). Son escenas celebratorias, donde la fuerza de las imágenes invita al lector a unirse reconstruyendo la aventura terrible de la batalla.³³ Pero también está la guerra como crimen, tal como la ejerce el enemigo: con la traición (FIG. 18), retratando Caseros como un caos expresionista, con los pabellones como siniestros arañazos que cortan el cielo. O las imágenes de torturas y ejecuciones, que remiten a Goya, al desvanecimiento de los cuerpos en el horror de su destrucción (FIG. 19, 20 y 21). No casualmente estas imágenes corresponden en general a los últimos episodios, cuando la relación entre Montoneros y Perón estaba degradada hasta el punto de no retorno, con el *in crescendo* del accionar parapolicial de la Triple A.



FIG. 16. "Rosas" (Segunda Parte), *El Descamisado* n.º 30, 11 de diciembre de 1973.

³³ Jacques Rancière señalaba algo interesante sobre la versión cinematográfica de *La Sociedad del Espectáculo*, de Guy Debord:

Él [Guy Debord] no pide que nos burlemos de esos fieros yanquis a la carga empuñando el sable, ni que tomemos conciencia de la complicidad de Raoul Walsh o de John Wayne. Lo que pide es que tomemos para nosotros el heroísmo del combate, que transformemos esa carga cinematográfica, interpretada por actores, en asalto real contra el imperio del espectáculo. Ésa es la conclusión aparentemente paradójica pero perfectamente lógica de la denuncia del espectáculo: si toda imagen muestra simplemente la vida invertida, devenida pasiva, basta con darla vuelta para desencadenar el poder activo que ella ha tergiversado. (RANCIÈRE. 2010 [2008], p. 89)



EL PUEBLO EN ARMAS LOGRA LAS VICTORIAS DE RINCÓN, DE SARANDÍ. UN SÓLO GRAN PROPÓSITO LO EMPUJA: EXPULSAR AL EXTRANJERO Y VOLVER A SER PARTE DE LAS PROVINCIAS UNIDAS DEL RÍO DE LA PLATA.

FIG. 17. "La entrega del Uruguay", *El Descamisado* n.º 27, 20 de noviembre de 1973.

LOS CUATRO ESCUADRONES DE CABALLERÍA DESERTAN DEL EJÉRCITO "INTERNACIONAL" DEL IMPERIALISMO Y VUELAN SUS CABALLOS PARA DEFENDER AL LÍDER QUE AGUANTÓ A PIE FIRME LA PROVOCACIÓN DE LAS MÁS PODEROSAS NACIONES DE ENTONCES: JUAN MANUEL DE ROSAS.



Y ALLÍ ESTÁN, JUNTO AL RESTAURADOR, CUANDO EL CIPAYO URQUIZA CRUZA SOBRE LAS NAVES BRASILEÑAS EL PARANÁ Y ATACA EN CASEROS. ALLÍ, DE FRENTE, DEPENDEN A LA PATRIA CONTRA LA DOMINACIÓN.

FIG. 18. "La traición de Urquiza", *El Descamisado* n.º 44, 19 de marzo de 1974.



FIG. 19. "La traición de Urquiza", *El Descamisado* n.º 44, 19 de marzo de 1974.



FIG. 20. "La traición de Urquiza", *El Descamisado* n.º 44, 19 de marzo de 1974.



FIG. 21. “Las Invasiones Realistas”, *El Descamisado* n.º 33, 31 de diciembre de 1973.

Algunas posibles conclusiones

La violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido.

Jean Paul Sartre, prólogo a *Los Condenados de la tierra* (1961).

Toda reflexión sobre la obra de Oesterheld corre el riesgo de caer en la obviedad de no poder dejar de mencionar su destino como desaparecido, junto a sus cuatro hijas y dos yernos, víctimas de la dictadura militar de 1976-1984. Y ciertamente, la pregunta es si acaso sea posible hacerlo, porque obra y vida se han fusionado de tal manera en su figura que no es posible pensar la una sin la otra, aunque eso conlleve el riesgo mencionado.

Otra falta importante suele ser la banalización o la subestimación del rol de los dibujantes. En un lenguaje como la historieta donde *todo* es gráfico eso supone un error fatal para cualquier aproximación crítica sobre el tema. Como hemos visto, el dibujo acarrea y construye su propia tradición, fórmulas, recursos. Estrategias que tienen esos asalariados de explicitar su existencia como presencia autoral dentro de la maquinaria despiadada del capital, en la obsolescencia de la mercancía. El relato, lejos de ser propiedad exclusiva del escritor, es también un campo disputado, falsamente dialéctico porque no hay verdadera síntesis, sino un funcionamiento oximorónico entre dos factores que nunca pueden reducirse el uno al otro pero que sí comparten una conflictiva dimensión gráfica.

No es difícil entender por qué, desde este punto de vista, la historieta es un lenguaje intrínsecamente político: propone —y en el mejor de los casos desafía— al lector a construir su propio relato con lo dado. Incluso en una serie con un marcado significado político-pedagógico, la trama se vuelve por momentos sobre sí misma, señala un afuera, se muestra como relato, provoca respuestas de sus lectores. Tal vez en eso el objetivo político de la serie haya sido más exitoso que en la reconstrucción histórica.

El 8 de abril de 1974, el ministro del Interior Benito Llambí firmó el decreto 1100/74 que implicó la clausura de *El Descamisado*, por “promover caos ideológico y conceptual”. Era el fin del proyecto montonero que pasó a la clandestinidad, y de la serie de Oesterheld/Durañona. En este punto, las cosas parecieran retrotraerse a un *principio de disyunción* —aunque no necesariamente en el sentido en que lo planteara Erwin Panofsky—: imagen / texto; guionista / dibujante; asalariado/militante clandestino. Como en esa impresionante página donde se muestra el asesinato de Facundo Quiroga, cuando la herida lo aniquila, la fuerza de la muerte separa el texto de la imagen. A ambas les está vedado representar lo irrepresentable, la muerte (FIG. 22).



FIG. 22. “La muerte de Quiroga”, *El Descamisado* n.º 36, 22 de enero de 1974.

Las dos últimas obras escritas por Oesterheld fueron *El Eternauta II* y *Camote*. Mientras que la primera fue publicada completa en la revista *Skorpio* de la Editorial Récord entre 1976-1977, la segunda no pasó de seis episodios aparecidos en la publicación clandestina *Evita Montonera* entre junio y julio de 1975. Ironía cruel: el lector masivo (popular) obtenía en los kioscos de revista un relato crudo, verdadero testimonio del final de un proyecto político revolucionario; los militantes ocultos leían sus mensajes subterráneos desde esa edición precaria mientras el cerco se cerraba en torno a ellos. La primera estaba dibujada por Francisco Solano López, consagrado y reconocido por sus lectores. De la segunda no nos quedan datos de su dibujante. Y las dos estaban escritas por el mismo hombre.

No se trata, en todo caso, simplemente de renunciar a la lanza de Aquiles —o de la montonera, para el caso— sino de recuperarla de formas vitales.³⁴ Recordando, en principio, que la lanza no sirve exclusivamente para herir, sino *también* para sanar. Esto no excluye la violencia porque la política nunca puede hacerlo verdaderamente: es parte constitutiva de las relaciones sociales del animal humano. Pero existe también la herida de Filoctetes, el mejor de los arqueros, cuya herida pestilente supuraba el odio que esto causaba, no permitiendo purgar el veneno. A veces la herida —la soberanía nacional, que Gilles Deleuze llamó “el obsequio envenenado”— es la evidencia de la lanza y su crimen. A veces, el dolor y el veneno distorsionan la memoria haciéndonos olvidar el arma que causó la herida, el posible remedio que ella supone:

[...] el colonizado se estremece y decide recordar [...] Viejos episodios de la infancia serán recogidos del fondo de la memoria; viejas leyendas serán reinterpretadas en función de una estética prestada y de una concepción del mundo descubierta bajo otros cielos. Algunas veces esa literatura previa al combate estará dominada por el buen humor y la alegoría. Periodo de angustia, de malestar, experiencia de la muerte, experiencia de la náusea. Se vomita, pero ya, por debajo, se prepara la risa.³⁵

Quisiera terminar con esta conclusión: recuperar viejos relatos presentes para ayudarnos a aprender cómo contarnos el mundo de otra manera, una mejor. Sin olvidar la violencia, pero deseando el estremecimiento y la risa.

³⁴ Tacuara es un tipo de caña que era utilizado por los indios Pampa para hacer sus lanzas. Montoneros toma su nombre de las milicias irregulares formadas por gauchos y antiguos soldados (las *montoneras*) que lucharon una guerra de guerrilla contra los ejércitos españoles durante las guerras de independencia.

³⁵ FANON F. *Op. cit.* p. 136.

Bibliografía

- BERONE, L. “El humanismo de Oesterheld. Notas sobre el tiempo abierto de la Historia”, en REGGIANI, F. y VON SPRECHER, R. (eds.) 2010. “Prólogo” a *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, 2010.
- BORÓN, A. “Teoría(s) de la dependencia”, en *Realidad Económica* n.º 238, 16 agosto / 30 septiembre de 2008, pp. 20-43.
- DURAÑONA, L. y OESTERHELD, H. G. *Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra*. Buenos Aires, Doedytores, 2004 (1973-1974).
- FANON, F. *Los Condenados de la Tierra*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1961). Traducción de Julieta Campos.
- FERNÁNDEZ, L. “La poética estético-política en el campo de la historieta argentina. Análisis de dos casos: ‘La Batalla de Chacabuco’ (Epopeyas Argentinas, 1970) y ‘Latinoamérica y el Imperialismo’ (El Descamisado, 1973-1974) de Héctor G. Oesterheld. Presentado en el 1er Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, del 23 al 25 de Septiembre de 2010, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina.
- QUIJANO, A. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, UNESCO-CLACSO, 2003 (3ª. edición), pp. 201-246.
- RANCIÈRE, J. “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010. Traducción de Ariel Dilon.
- REGGIANI, F. y VON SPRECHER, R. (eds.). “Prólogo” a *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, 2010.
- SARTRE, J. P. “Prefacio”, en FANON, F. *Los Condenados de la Tierra*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1961). Traducción de Julieta Campos.
- SASTURAIN, J. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- SIGAL, S. y VERÓN, E. “El amor alucinado”, en *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Eudeba, 2010 (2003), pp. 195-202.
- VAZQUEZ, L. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- VINIEGRA, J. M. “Palabras del Editor”, en DURAÑONA, L. y OESTERHELD, H. G., *Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra*. Buenos Aires, Doedytores, 2004.